



O QUE HÁ COM AS COISAS?

Composição e atuação com objetos no Grupo Cultural *Yuyachkani*

¿QUÉ PASA CON LAS COSAS?

Composición y actuación con objetos en el Grupo Cultural *Yuyachkani*

WHAT'S WITH THINGS?

Composition and performance with objects at Grupo Cultural *Yuyachkani*

Gyl Giffony Araújo Moura¹

RESUMO

Em diálogo com a demonstração técnica *La Rebelión de los objetos*, realizada por Ana Correa, atriz do Grupo Cultural *Yuyachkani* (Lima, Peru), apresenta-se possibilidades criativas entre objetos, atrizes, atores e público. Do animismo das coisas e sua utilização para a exposição de estados internos das personagens, passando pela configuração do objeto como suporte de memória e como elemento cênico-dramatúrgico, caminha-se por procedimentos que podem referir e indagar convenções e experimentações na relação pessoa-objeto nas Artes da Cena.

PALAVRAS-CHAVE: teatro, relação, criação

RESUMEN

En diálogo con la demostración técnica *La Rebelión de los objetos*, solo de Ana Correa, actriz del Grupo Cultural *Yuyachkani* (Lima, Perú), se presentan posibilidades creativas entre actrices, actores, objetos y público. Del animismo de las cosas y su utilización para la exposición de estados internos de los personajes, pasando por la configuración del objeto como soporte de memoria y como elemento escénico-dramatúrgico, se transita por procedimientos que pueden referir e indagar en convenciones y experimentaciones en la relación persona-objeto en las Artes de la Escena.

PALABRAS CLAVE: teatro, relación, creación

¹ Artista da Inquieta Cia, produtor cultural, e membro do Instituto Brasileiro de Direitos Culturais. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); gyl_giffony@yahoo.com.br. Área de estudo: Poéticas e linguagens da cena. Orientadora: Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001.

ABSTRACT

Based on a dialogue with the technical demonstration *La Rebelión de los objetos*, carried out by Ana Correa, an actress from Grupo Cultural Yuyachkani (Lima, Peru), creative and relational possibilities between objects, actresses, actors and the public are presented. From the animism of things and their use to expose the internal states of the characters, through the configuration of the object as a support for memory and as a scenic-dramaturgical element, one walks through procedures that can refer to and inquire about conventions and experimentations in the person-object relationship in the Stage Arts.

KEYWORDS: theater, relationship, creation

Estadias do encontro

A primeira vez que estive diante do teatro realizado pelo Grupo Cultural *Yuyachkani* aconteceu em abril de 2011, em Belo Horizonte. Dentro da programação do Encontro Mundial de Artes Cênicas – ECUM, o coletivo realizou uma série de atividades que referiam e celebravam seus quarenta anos de existência.

Uma palestra com Miguel Rubio Zapata, diretor do grupo, a exibição dos filmes *Divas y Fantamas – sobre una alfombra roja (una lectura de la obra de Yuyachkani El Ultimo Ensayo)* e *Rosa Cuchillo*, além das apresentações cênicas de *Rosa Cuchillo* e "Confissões", por Ana Correa, e "Antígona" e a "Desmontagem de Antígona", por Teresa Ralli, completavam o Programa Homenagem a *Yuyachkani* no ECUM. Reflexão e ação entre arte e contexto sociopolítico peruano, como verso e reverso de uma vigorosa trajetória no teatro latino-americano, descortinaram-se naqueles dias para plateias de estudantes, artistas e público em geral.

Em *Rosa Cuchillo*, no espaço quadrangular configurado para a encenação, e que remonta às instalações de barracas de feiras populares, não temos nada a priori dado a ver, a não ser um banco no qual a personagem senta em alguns momentos da ação. Neste monólogo, Ana Correa faz uso de vestes tradicionais em cor branca, um chapéu, uma trouxa pequena, um cajado e um punhal de madeira, e um jarro de barro. Em "Antígona", Teresa Ralli narra a trágica história grega, suas personagens e lugares, por meio de diferentes usos e posições do figurino (um conjunto de blusa, bermuda, e uma espécie de jaqueta média ou vestido), e de uma cadeira de madeira com encosto.

Esses foram os espetáculos apresentados por *Yuyachkani* naquela ocasião. Das cenas, recordo agora: a água de lavanda respingada sob o público, pelas mãos de *Rosa Cuchillo*; as

formas e coreografias da saia daquela mãe caminhante, buscadora de seu filho desaparecido por agentes do Estado. A firmeza disponível da cadeira, a cada lance de mãos e movimentos feitos por Teresa Ralli em sua "Antígona". Já "Confissões" e a "Desmontagem de Antígona" configuravam desmontagens, ações artístico-pedagógicas que tem como dispositivo o ato de tornar aparente elementos, instantes ou questões de trajetórias artísticas e processos criativos.

Desentranhavam percursos, circunstâncias, contextos históricos e políticos, descobertas e frustrações, em âmbito pessoal e coletivo; postas em dramaturgias feitas para evidenciar espécies de subtextos, fantasmas ou frestas de uma obra já realizada ("Antígona"), ou de experiências vividas pela própria atriz: suas personagens em montagens teatrais, as escolhas estético-políticas do grupo ao qual faz parte, sua intimidade e vida privada, e a situação de seu país ("Confissões"). Mobilizavam uma pedagogia teatral em ação, uma explanação praticada, e nessa disponibilidade provocavam-nos a saber mais do que a superfície de um resultado espetacular. As desmontagens convidam a reparar o feito e o lugar do processo nas práticas teatrais..

Um exemplo dessa incitação à curiosidade, e conseqüentemente ao saber, que uma desmontagem provoca, é a menção às gazes que Teresa Ralli aponta na "Desmontagem de Antígona". Ela mostra esse material, que serve para proteger e dar tempo as feridas, lembrando-o como parte das proposições que ela fez durante a pesquisa e montagem da obra. Na construção final do figurino, ainda que não visíveis do lado exterior da roupa, as gazes seguem costuradas na parte interna. Quase completamente invisíveis para o público, mas que, para atriz, condensam uma carga simbólica e memorial de seu "processo de acumulação sensível" (ZAPATA, 2014). Lembro ainda desse primeiro contato com as e os *Yuyas*² em Belo Horizonte: a escrita de Ana Correa sob meu caderno, anotando seu e-mail, para que continuássemos em diálogo, e ali me incentivando para que no próximo ano pudesse participar do *Laboratorio Abierto*, instância de encontro pedagógico imersivo que o grupo tem realizado de maneira continuada em Lima, recebendo pessoas de várias partes, principalmente da América Latina.

Em 2012 participei do Laboratório, e pude então conhecer mais do grupo, entendendo como seguem pesquisas individuais em coletivo, dividem projetos de vida, trabalho e

² Integrantes do Grupo Cultural *Yuyachkani*, de um modo mais próximo, são conhecidas e conhecidos como *Yuyas*.

organização. Dentre as oficinas, palestras, apresentações de espetáculos, demonstrações técnicas e desmontagens cênicas que compunham a agenda do encontro, pudemos conviver com atividades formativas que perpassavam técnicas vocais e corporais, experimentações com máscaras e danças populares do Peru, música e ritmo, trabalho com objetos e reflexões teóricas, sempre em vínculo com as perguntas, buscas e possíveis achados que o grupo se colocava, ou era situado frente ao contexto sócio histórico peruano.

Pude então perceber um arranjo de pessoas e objetivos que sempre encarou sua realidade, mas não se deixou sucumbir a ela; muito menos buscou maneiras fáceis de tratar assuntos e informações, sempre complexas, quando se age desde um país marcado por causas e sequelas de colonialidades. Isso se dá por meio de formulações estéticas e poéticas continuamente implicada com o contexto peruano. Com sentidos abertos à trajetória desse grupo de teatro, vê-se que as consequentes dinâmicas de sua linguagem e pesquisa advém da observação de suas contradições internas e externas, em vínculo com os fluxos de invenções, tradições e quebra de paradigmas na cena e na sociedade.

A mirada aos objetos

Início por citar essas marcas de memória e meu modo de perceber as e os *Yuyas*, pois no exercício de pensar esse coletivo teatral, deparei-me com uma constante de travessia: as coisas, objetos e materialidades, apareciam recorrentemente. Neste esforço mnemônico, fui encontrado pelo trabalho que fazem de atuação e composição com objetos, em específico o conhecimento advindo de uma vertente de estudo e experimentação de Ana Correa, integrante do grupo desde 1979.

As coisas apontam para existências inanimadas, funcionais ou inúteis: objeto, peça, utensílio, adereço, acessório, instrumento, produto, elemento, material, matéria, corpo, troço, bugiganga, quinquilharia, caco, tralha, bem, entre outras e outros. No esforço e sensibilidade encontrar o que há com as coisas, resplandece em Ana Correa o uso dos objetos, os figurinos em ação e até uma visão objetual de seu próprio corpo. Há na sua abertura às coisas um saber artístico poroso para a vida, os signos e as propriedades de objetos e materialidades, para o tecer de escrituras cênicas. Dessa forma, sigo para lançar, tal como a água de lavanda de *Rosa Cuchillo*, gotas de reflexão sobre sentidos e presenças do mundo e suas coisas (GUMBRECHT, 2010), na cultura de atriz e ator e na construção de encenações.

A referência de atuação e composição com objetos que *Yuyachkani* realiza, escapa à vertente do teatro de formas animadas: o Teatro de Objetos³. A atriz não se apresenta como uma agente que mostra um objeto para apresentá-lo como uma personagem ou referir um tempo, espaço ou outro elemento dramático, muito menos refere o objeto como um outro à parte de si. Ainda que essas características possam aparecer na relação entre a atriz e o objeto, este não aparece como o elemento dramático e cênico principal, como acontece no Teatro de Objetos. Ainda que haja certo animismo das coisas com a qual se relaciona, a vida conferida ao objeto pela atriz busca ser base para seu treinamento, ou, em regra, para a composição de sua personagem ou da cena, para expressar ou ilustrar a ação e intenção da personagem. Vê-se ainda no percurso do *Yuyachkani*, já numa relação com dramaturgias teatrais e da arte da performance, na montagem *Sin Título – Técnica Mixta* (2004), os objetos começam a possuir modos outros de existir em sua poética, principalmente enquanto suportes de memória histórica. Nesse momento, as coisas aparecem sem nenhuma necessidade de manipulação direta e aparente pelos intérpretes.

La Rebelión de los Objetos (2009), demonstração técnica de Ana Correa, que pude ver presencialmente no Laboratório, em 2012, provém dos exercícios e buscas da atriz na experimentação, escuta e diálogo com diferentes objetos. A dramaturgia percorre suas memórias pessoais, seu treinamento, acessando segredos e detalhes de vida e trabalho. A economia dos adereços e cenário que compõe essa demonstração técnica dá-se pelo próprio perfil despojado que caracteriza esse tipo de ação cênico-pedagógica. Uma série de objetos organizados em praticáveis, que formam dois degraus, uma cadeira e as articulações de pensamentos e movimentos da atriz dão conta da síntese que *Yuyachkani* empreende em suas montagens, ainda que essa característica não conduza necessariamente a criações artísticas com poucos elementos cenográficos.

Assim como na desmontagem cênica, certa evidênciação do que há por trás – no antes (história de vida, formação, treinamentos e ensaios) e no exato momento da realização

³ Sobre Teatro de Objetos, indico o artigo "O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões", de Sandra Vargas, publicado no número 7 da *Móin-Móin – Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*. Vargas é integrante do Grupo Sobrevento, de São Paulo, que vem desenvolvendo pesquisas e realizações cênicas nesta vertente do teatro de animação. Outra investigadora e criadora em Teatro de Objetos é a mexicana Shaday Larios. Seus livros ainda não se encontram traduzidos ao português, mas, alguns de seus artigos em espanhol podem ser lidos no site: titeresante.es. Traduzi junto a Yenny Agudelo um de seus textos ao português, "Casa e teatro de objetos: intimidade do espaço doméstico em tempos de distanciamento", e está publicado na Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais "Questão de Crítica".

espetacular – é o que condiz a uma demonstração técnica. Como o nome em si já propõe, está mais relacionada a uma explanação e exemplificação do que se constrói, busca, questiona, e se logra na pesquisa cênica em questão. Assim, vão sendo estampados caminhos e questões da lida diária de investigações nas salas de ensaio, estudo, treinamento ou trabalho. Na cultura do teatro de grupo, da qual *Yuyachakni* é um dos expoentes, as demonstrações técnicas são recursos para expor o aprofundamento, continuidade e apontamentos de futuro de suas pesquisas de linguagem. Segundo Dièguez (2014, p.6-7),

Estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem a cena.

Nesse sentido, *La Rebelión de los Objetos* afasta-se da espetacularização tanto dos materiais quanto das ações e imagens que constrói. A ênfase está no desfiar uma tessitura poética ligada a relação atriz-objetos, esgarçando a superfície visível, abrindo interstícios e subterrâneos em direção a: Como se faz? Como se busca? Como se organiza? Como se colocam e surgem questões? Como estabelece vínculos? Como se põe no mundo uma forma de saber teatral? Há na demonstração técnica de Ana Correa uma filosofia prática que coloca a percepção da atriz em expansão da contracenação, composição e comunicabilidade na cena. Ela considera o jogo cênico por meio e com os objetos, abraçando e aprendendo com o "mais-que-humano" (DA SILVA, 2016). A ação de mostrar como se foi desenhando dentro de sua cultura de atriz o vínculo com os objetos, traz para sua demonstração as camadas de jogo e sensibilidade que deram e dão vazão a "ação física, atividade, gesto e movimento" (GROTOWSKI, 1988) que agenciam suas criações no plano dramático.

Partindo de uma atriz com larga trajetória, observam-se transformações de seu inventivo liame com as coisas, alterações que vão sendo alinhavadas a cada costurar dramaturgico dos trabalhos desenvolvidos pela atriz e o coletivo. Característica das e dos *Yuyas* é a busca por balancear de forma equânime aspirações individuais e coletivas, aspecto bastante problematizado em agrupamentos e associativismos, e tantas vezes determinantes para suas continuidades. Não somente os espetáculos atentam a essa oxigenação dos desejos singulares e plurais, mas sobretudo as pulsões individuais dão-se na diversidade de saberes e pesquisas que compõe o projeto em comum do coletivo. É possível identificar uma ou mais

linha de interesses poéticos de cada integrante, assim desenvolve pesquisas e atividades pedagógicas. Há ainda espaço para colaborações entre integrantes, e também para trocas e contribuições que cada *Yuya* pode ter com outros projetos e artistas.

Ana Correa segue no seu questionamento prático, burilando o que há com as coisas. Na demonstração técnica, invenções da atriz com os objetos, dos objetos para a atriz, vão sendo apresentadas em diferentes etapas da experiência de cuidado, dedicação e rigor dessa relação estável que Correa empreendeu ao longo de sua cultura de atriz. A primeira piscadela desse relacionamento vem de uma lembrança de infância: a profissão de seu avô e seu pai, carpinteiros. Nesse fluxo de memória intergeracional os distintos ofícios se tocam na lida com o material. A menina, agora atriz, conta que brincava com a madeira, observando as construções e modelagem do trabalho daqueles que a antecederam no jogo criativo com a matéria-prima. Ela conta que a oficina de carpintaria era um de seus espaços de brincadeira, e encontra nesse vivido um rastro para sua inclinação ao vivo exercício com a presença dos objetos.

Didi-Huberman (2009, p. 55-58), a partir da obra do escultor Giuseppe Penone, reflete sobre a agência matéria-memória, e o que se dá entre a memória, a matéria e a pessoa que a toca.

Fazer uma escultura? É, então, para Penone, fazer uma escavação. É fazer a anamnese do material onde se afundou a mão: o que a mão extrai do material não é outra coisa que uma forma presente onde aglutinaram-se, inscritos, todos os *tempos do lugar* singular que constituem o material, de onde ele extrai seu "estado nascente". Para o escultor então, a memória é uma qualidade própria do material mesmo: *a matéria é memória*.

(...)

A arqueologia do material não existe separada, aqui, de uma arqueologia do sujeito que a confronta: consistiria então a arte do escultor em escavar galerias, em explorar a memória de sua própria carne e seu próprio pensamento?

Para esculpir em seu labor de atriz, Correa escava memórias das matérias, e simultaneamente tem suas próprias reminiscências interpeladas pelas matérias. No corpo, vê, reflexiona e mostra o que consegue destramar desse enlace. Na via do lembrar, os bastões de madeira (*palos*) são apresentados enquanto companheiros primeiros da atriz nessa experimentação com os objetos. Ela põe-se em trabalho fluindo possibilidades de uso dos bastões, desde a utilidade – suas funções, concretude, para que servem ou tem uso social evidente – até uma perspectiva simbólica, que, através de agenciamentos lúdicos, confere aos

bastões usos distintos a seus referentes corriqueiros. Torna-se metaforicamente flauta, cavalo, remo, ou qualquer outra coisa que não um bastão.

Objeto é uma coisa. Coisa é um objeto por oposição ao ser vivente. Muitos dos objetos que tenho usado foram criados para um uso concreto. Meu trabalho tem consistido em explorá-los e lhes propor um uso diferente. Quando brincava, criança, dava diferentes valores aos objetos (CORREA, 2009, n.p.).

Do uso concreto e mais referente de objetos por meio da imaginação, de um rompante às nomenclaturas utilitárias, a intérprete explora o seu brincar, extrapolando sentidos já dados. O bastão possibilita também que ela se ponha em trabalho, excitando suas práticas físicas e criativas. Em contato com esse objeto, figura-se um habilidoso manejo da atriz na lida com o material. Correa desencadeia giros com seu instrumento, perpassando planos (horizontais, verticais e sagitais), níveis (alto, baixo e médio), lançamentos e retomadas do bastão arremessado no espaço, e, depois, interage com ele em contato com diferentes partes de seu corpo. A demonstração técnica abre espaço para a demonstração da habilidade advinda de um corpo em pesquisa e treinamento por mais de trinta anos. Guiada pela construção de um conhecimento referenciado pedagogicamente, que possa constituir um saber referenciado e fluído, Correa estabelece nomenclaturas para suas matrizes de investigação.

Fontes para compor e atuar com objetos

Aos princípios que vai percebendo, e os quais ela nota conferir diferentes dinâmicas a seus procedimentos, denomina "fontes". Um exemplo: a busca pela identificação da forma e propriedades do objeto, que lhe permitam o jogo com o equilíbrio do mesmo em interação com seu corpo, intitula "fonte do malabarismo". Seus lançamentos e desenhos coreográficos com os bastões (*palos*) inserem-se nessa parte da investigação.

Consequentemente, bandeiras são apresentadas como derivações ou redimensionamentos de características e propostas exercitadas com os bastões. Explicita-se como a bandeira e seu mastro podem servir de prolongamento da altura e volume do corpo de atrizes e atores. *Yuyachkani* refere bastante essa finalidade quando utiliza bandeiras e pernas-de-pau em intervenções e saídas de rua, alçando imagens mais ampliadas no espaço urbano. Essa é a "fonte de contato": o objeto apresenta-se como uma extensão de partes do

corpo, como braços, dedos, cabeça, e a coluna, que deve ser considerada como centro gerador de impulsos a serem irradiados por todas as partes do corpo.

Nesta experimentação, outro aspecto explorado são os sons. Reverberações audíveis nascentes no encontro e impacto dos objetos entre si, de sua matéria com o chão e outros pontos do espaço, no toque do objeto com as mãos da atriz e demais áreas de seu corpo. As sonoridades podem ser ampliadas a partir da escolha do objeto, por exemplo, um instrumento musical. Na demonstração, Ana Correa exhibe algumas dinâmicas com um acordeom. Peso, forma, tamanho, dobradiças, prolongamento, alças e outros elementos constituintes do instrumento são meio de jogo para a criação de ações, movimentos e imagens entre usos utilitários e lúdicos da coisa. Emoções são expressas tomando o acordeom como um veículo de expressão manipulado pela atriz, consonante às intenções da personagem. Prosseguindo no uso do acordeom, move-se com ele como se o instrumento fosse uma cesta, mordaca, venda, corcunda, mochila, nádegas... Emprega outras facetas ao objeto. Um acordeom não é mais só um acordeom. Pode ser tudo, menos um acordeom. Usos outros descortinam-se criativamente. A este princípio que opera outros usos à concretude das coisas, chama "fontes da valoração múltipla".

Na explanação cênica de seu ofício, a atriz-pedagoga manifesta sua porosidade para o encontro do potencial oculto na coisa com a qual trabalha, friccionando seu fazer-saber: diante o objeto, que interrogações fazer ao mesmo? Que perguntas ele nos lança? Para tanto, uma proposição é observar e absorver as características e a vida do objeto, ou o que pode ser atestado, ou presumido, ou inventado, admitindo que as coisas têm sua própria biografia cultural. Assim, em perspectiva sociológica, Kopytoff (1986, p. 92) propõe às coisas perguntas que podem ser feitas a pessoas, e que condizem a questões que podem ser postas aos objetos com os quais trabalhamos no teatro: "Quais são as possibilidades biográficas inerentes a seu "status", período e cultura, e como se realizam tais possibilidades? De onde provém a coisa e quem a fez? (...) Como tem mudado o uso da coisa devido a sua idade, e que sucederá quando chegue ao final de sua vida útil⁴?"

Origens, pertencimentos, rastros, destinações. Cartografar a vida do objeto como uma tradução de fluir no aprendizado sensível com ele. Compreender suas características e

⁴ (...) ¿cuáles son posibilidades biográficas inherentes a su "estatus", periodo y cultura, y como realizan tales posibilidades? ¿De donde proviene la cosa y quién la hizo? (...) ¿Cómo ha cambiado el uso de la cosa debido a su edad, e qué sucederá cuando llegue al final de su vida útil?

trajetória, sentir suas marcas, e com elas abrir mundos incrustados nessa existência inanimada, mas, vivente. Nessa via, expõe-se traços documentais do objeto que assinalo aqui tencionando nossos vestuários. Algumas perguntas: a roupa que agora você veste? É sua? Já pertenceu a outras pessoas? Quem a fez? Qual o último momento que você teve com essa roupa? É sugestível delinear uma própria biografia da coisa em si. Além disso, as roupas são objetos muito pessoais, tem um vínculo direto com a pele e o corpo, sendo muitas vezes seu significante. Basta lembrarmos como camisas, calças, vestidos, sapatos e outros utensílios são consideráveis meios para referir a presença física de pessoas mortas ou feitas desaparecer, seja na identificação de restos encontrados por equipes de antropologia forense, em situações de crimes de desaparecimento forçada, ao encontrarem roupas ou objetos pertencentes às pessoas feitas desaparecer, ou ainda as vestimentas e objetos de falecidas e falecidos, que em tantas situações de luto e rememoração operam como elementos de indicação de suas existências.

Sobre a relação entre roupa e memória, Stalybrass (2008, p. 10-11) chega a seguinte reflexão por meio da sensibilidade aberta por uma jaqueta que a viúva de Allon, um dos seus melhores amigos, entrega-lhe de presente como modo dele possuir uma lembrança de seu então companheiro:

Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. Mas para mim, elas são mais confortadoras que aterradoras, embora eu tivesse sentido ambas as emoções, pois eu sempre quis ser tocado pelos mortos, eu sempre quis que eles me assombrassem. Eu tenho até mesmo a esperança de que eles se levantem e me habitem: e eles literalmente nos habitam através dos hábitos que nos legam. Eu vesti a jaqueta de Allon. Não importa quão gasta estivesse, ela sobreviveu àqueles que a vestiram e, espero, sobreviverá a mim. Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e de bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo.

"A matéria é memória", e os objetos trazem marcas da origem e processamento da matéria de que são feitos, assim como sinais de outras vidas que com eles conviveram ou convivem. Na demonstração, expondo uma saia com anágua que utiliza em *Rosa Cuchillo*, a

atriz concebe o figurino como a "pele da personagem". Toda a roupa que utiliza na referida montagem traz um emblema das mulheres que buscam seus familiares feitos desaparecer durante o conflito armado interno peruano (1980-2000). O vestuário de *Rosa* remete às mulheres campesinas da região de Ayacucho, em específico as que compõem a Associação Nacional de Familiares de Sequestrados, Detidos e Desaparecidos do Perú (Anfasep), e sua primeira presidenta, Angélica Mendonza de Ascarza, mais conhecida como Mamá Angélica⁵, que inspira Ana Correa em *Rosa Cuchillo*.

O interesse não reside em vestir uma caracterização, mas extrapolar o acessório, o adorno. Volume, textura e peso da saia são experimentados buscando uma manipulação da roupa que permita a armação de formas em contato com o corpo e expansões da silhueta física, que se dá, por exemplo, quando eleva a saia até a cabeça ou abre a perna em lateral a altura próxima do quadril. Correa pontua que na duração do trabalho com a saia é importante expressar-se em alguns minutos no manuseio da saia, mas, também atentar a momentos em o objeto se expresse no que lhe é próprio ou inesperado. Nesse estudo e indagações postos à roupa está assinalada a "fonte da manipulação", com a qual se busca um domínio do exercício atorial, em fazer agir o objeto, em mostrar ou exprimir o objeto, pela biografia dele e por suas marcas e características.

O contato e aprendizado com outras culturas, como a das artes marciais, em especial a vivência que Ana Correa possui com o tai chi chuan, dinamizam a habilidade na relação com materiais, como bastões, em sequências de movimentos, entre golpes, defesas e núcleos de ações técnicas relacionadas à "fonte das artes marciais". Já a "fonte das danças nacionais" traz ao trabalho os modos de pensar, viver e mover das danças andinas, guerreiras e amazônicas do Peru profundo, dinamizando as referências geopolíticas e descentrando o corpo em passos de danças e rituais, que muitas vezes fazem uso de objetos semelhantes a bastões e outros tipos de utensílios.

⁵ Mamá Angélica foi uma importante liderança que adotou posição ativa na busca por seu filho Arquímedes Ascarza Mendonça, desaparecido desde 3 de julho de 1983, quando foi levado de casa por militares, e não mais retornou. Falecida em 2017, ela é símbolo da luta pelos direitos humanos, sendo a primeira presidenta da ANFASEP. Criada por ela e outras mulheres ayacuchanas em 1983 e ainda atuante, a Associação reúne pessoas, em maior parte mulheres, que buscam informações de seus familiares desaparecidos, vítimas do conflito armado interno no Perú, que teve na região de Ayacucho sua principal área de ocorrência. Dentre as causas apontadas para a incidência do conflito armado: as ausências políticas do Estado na região interiorana; o surgimento de grupos guerrilheiros, como Sendero Luminoso e Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA); as violências e corrupções advindas das forças militares e da ditadura cívico militar de Fujimori. Para ver depoimento de Mamá Angélica, acesse: <https://bitly.com/tI0tE>

Pela objetividade que instauram, os verbos de ação são portas de entrada para a experimentação ativa com uma materialidade: deitar, arrastar, lançar, pegar, dobrar, enrolar, girar, espalhar, soltar, encostar, equilibrar, suspender, arranhar, mover, arremessar, modificar... Verbos podem dar comandos a fluxos de emocionalidades ou estados, tendo as coisas como meio de expressão: alegrar, entristecer, empalidecer, morrer, viver. Pode-se também intercalar o jogo com os verbos, com seus antônimos. Essa variabilidade aguça a proposição de partituras que levam a composições cênicas. Um procedimento que Ana Correa utilizou em oficina no Laboratório estava em experimentar muitas dessas fontes em relação a uma cadeira. Acessamos por meio de seus comandos variadas maneiras de gerir relações pessoa-objeto, como diversas maneiras de sentar-se formal ou informalmente. Com essas diretrizes primeiras, alicerçadas numa busca de conhecimento de si e de uma percepção sensível às propriedades do objeto com o qual se trabalha, começam a ser expandidos os exercícios para a encenação. Desse modo, as perspectivas de relação pessoa-objeto começam a ampliar-se em direção a outros elementos estruturantes da cena, outras presenças, luz, som, espaço, entre outros. As coisas convidam e provocam o corpo a agir, instaurando um pensamento em ação que pode aflorar conexões criativas mais-que-humanas, configurando um fluxo de saber e coexistência.

Correa aponta algumas questões relativas a construção de partituras e sequências: Como lapidar o gesto consonante ao objeto, buscando uma síntese precisa? De que modo podemos reelaborar a realidade, experimentando com figuras de linguagem, tais como metáfora, metonímia ou personificação, no jogo com o objeto? Como organizar em uma sequência as ações descobertas? O que de invisível – ou de fora, parte muitas vezes do treinamento ou improvisação – está presente na sequência escolhida? O que fica do trabalho, dos experimentos, do jogo, não evidenciado na opção final? Quais possibilidades para imprimir duração, ritmo e qualidades de movimento à partitura escolhida, dinamizando-a? É possível deixar espaços de dramaturgia aberta ao liame pessoa-objeto? Essas perguntas se alimentam e são alteradas diante as características de cada proposta poética e dos objetos com os quais se trabalha. As coisas são abundantes e diversas, assim como as dramaturgias. Sejam as coisas mais duras ou maleáveis, lisas ou ásperas, resistentes ou frágeis, retas ou curvilíneas, inteiras ou em partes removíveis, formulam e reestruturam o que podem fazer e o que se pode ser feito com elas. Nos dentros e recônditos dos objetos podem surgir outros

objetos, assim como objetos podem surgir por entre articulações e orifícios do corpo da intérprete: uma cesta que traz lenços dentro, ou uma fita vermelha que sai da cavidade-boca. Poesias visuais são ativadas.

Modos outros de ir ao encontro das coisas

Com a gestação de dramaturgias com os objetos que a atriz vai experimentando junto aos espetáculos do *Yuyachkani* e seus processos, diferentes modos de atuação e composição cênica vão emergindo. De *Rosa Cuchillo* a *Sin Título – Técnica Mixta*, presenças e sentidos dos objetos, em manipulação ou mera exposição, alinhavam a investigação de Ana Correa ao aprofundamento da pesquisa de linguagem que o grupo desenvolve.

Suas peças teatrais nutrem-se das investigações continuadas do coletivo e de cada integrante do grupo que podem seguir, propor ou rever seus interesses artísticos, por meio de criações coletivas e propostas individuais. Como se dá em *La Rebelión de los Objetos*, na qual Ana Correa manifesta um fluxo contínuo e movente de pesquisa como atriz-pedagoga, encontrando diferentes relações objeto-atriz e objeto-cena, e da presença dos objetos em múltiplos contextos do fazer cênico: como utensílios de treinamento para a atriz ou na ilustração de sua habilidade técnica; enquanto meio para a representação de estados e circunstâncias de uma personagem, uma extensão aparente do estado interior da mesma; na exposição cenográfica do objeto por si, em sua biografia e carga simbólica, deixando que se estabeleça uma relação direta entre a coisa e a plateia; as características do objeto como uma analogia para o corpo da atriz, referindo uma percepção objetual da exposição de sua própria matéria corpórea como performer.

Citando *Rosa Cuchillo*, revela sua escolha por ensaiar a manipulação do objeto, contudo, depois subtrai-lo de sua ação. Aponta o caminho que seguiu para criar um movimento de mãos que gera uma aura ritualística, mas que não necessariamente figura-se como cópia do movimento originário de xamãs. Subvertendo uma apropriação, pauta-se no seu trabalho com o bastão, girando-o de uma mão a outra, e depois, realiza o movimento sem o objeto. Essa falta desperta criativamente uma expressão irreconhecível, mas fundada em uma memória produzida na sala de ensaio, uma aresta invisível ao instante da realização espetacular, mas firmada como marco do vivido no processo de treinamento e criação. Realocações, substituições ou subtrações da interação entre corpos da intérprete e das coisas

ocasiona muitas vezes fissuras criativas, que podem dimensionar a introversão ou extroversão do gesto. E esse é um instigante pressuposto: pensar as qualidades de gesto e movimento, ou até suas ausências, em relação ao objeto.

Em diálogo com leque, lenços, roupas e um varal, pertencentes a obra *Hasta Cuando Corazón*, a atriz revela um dispositivo de atuação que enuncia como um "sim, não constante": quando a imagem do gesto começa a se formular, a atriz já o direciona para um outro gesto, e outro, e outro, um prosseguimento incessante de gestos que produzem manchas por entre as imagens geradas e ambiguidades de significação desses gestos. Proponho pensar este modo de agir na cena como uma tentativa por obviar imagens e gestos, mantendo proposições em aberto e atravessadas por uma miríade de movimentos. Principalmente no jogo teatral com objetos, que é marcado pela funcionalidade e verossimilitude, atuar no desvio do que está dado ou é a priori mais reconhecível, tanto por quem faz quanto por quem vê, pode trazer ativações outras para a relação pessoa-objeto. Uma atuação obviada busca atalhos e desvios, resiste ao primeiro impulso, aceita e opõe-se, contradiz o aparente, atenua a incidência, previne a ocorrência dicotômica do "sim ou não", da exatidão ou da abstração.

Reconhecendo instantes desse trajeto, Correa (2009, n.p.) ressalta:

É um longo caminho, o da investigação com os objetos, mas, sem dúvidas, muito apaixonante. Aconteceu de ser golpeada, acalentada, acariciada, abrigada. Tenho organizado eles, manipulado, mas sobretudo tenho buscado um diálogo, e acredito que, por fim, comecei a escutá-los.

Do manipular que predis põe certo posicionamento hierárquico, antropocêntrico, diante o objeto, chega-se a domínios de diálogo e escuta. E nesse traçado, a relação pessoa-objeto ganha outro matiz. No repertório do *Yuyachkani*, *Sin Título – Técnica Mixta* é uma obra em que a vida das coisas reverberam, para a atuação e a composição, outros sentidos para além do uso acessório dos objetos.

Essa encenação constrói uma espécie de depósito de museu histórico, com documentos, excertos de jornais, fotografias, televisores, obras de arte, quadros, roupas, parte do acervo do grupo, registros de suas manifestações de rua, e outros objetos que tratam de ocorrências como a Guerra do Pacífico (1879-1883) e do período do conflito armado interno peruano (1980-2000). A elas se somam ainda substratos criativos de cenas de montagens anteriores do *Yuyachkani*, e uma encenação na qual esse material move-se não somente a

partir dele, mas de plataformas móveis que percorrem com o elenco o espaço cênico não-convencional, onde a plateia permanece em pé e se movimentando conforme as cenas e praticáveis vão mudando de lugar. Se as memórias performadas pelo elenco seguem em ativação, na sua maior parte cobrando reparações das violências vividas no país, as coisas expostas latejam suas disposições enquanto arquivos que carregam informações, acontecimentos, temporalidades, lugares e pessoas, tal como as que encontramos em museus e galerias. O dizer dos objetos, suas presenças e sentidos, são adensados pelos minutos iniciais do espetáculo em que só existem pequenas movimentações do elenco, e então, a plateia poder percorrer o espaço cênico e suas paredes, nos quais encontram-se nichos e murais com as coisas que expõem os momentos e as problemáticas históricas que são conteúdos da peça. O elenco de objetos de *Sin Título* flui testemunhos.

A atuação dos objetos parece inspirar ainda a agência de atrizes e atores. Junto as coisas imóveis, a materialidade do corpo do elenco em posição de sinalização ou como manequins disponibilizam-se a partir de uma percepção objetual de suas matérias-corpos. Dentro da pesquisa do grupo, a perspectiva de uma técnica mista, como escrito no subtítulo da obra, aponta o convívio em cena de diversas culturas corporais, modos de atuação e composição, que vão da representação, exposição, performance, entre outros. Nessa linha dramaturgica expandida, os corpos vão ser mostrados como suportes de inscrição de informações da memória. Em cena, corpo, pele e figurino são expostos como receptáculos de informações, tais como as palavras escritas na pele de Ana Correa que remetem a agressões contra populações indígenas asháninkas.

Nas primeiras relações pessoa-objeto realizadas no *Yuyachkani* observa-se a procura de um domínio técnico e objetivado na conquista de um conhecimento que validasse o esforço do trabalho e da pesquisa. Já agora reconhecendo seu histórico em trabalhar com as coisas, identifico prismas criativos que diversificam e dinamizam suas propostas, concebendo as coisas como seres viventes e substratos dramaturgicos. Como nos diz Denise Ferreira da Silva (2016, p. 58), "uma configuração d'O Mundo alimentada pela imaginação nos inspiraria a repensar a socialização sem as imutabilidades abstratas produzidas pelo Entendimento e a violência parcial e total que elas autorizam – contra os Outros culturais (não brancos não europeus) e físicos (mais-que-humanos)". Rever nosso lugar de atuação e composição com os objetos é apostar também em outros modos de conviver e considerar

existências. Retomar essa travessia de Ana Correa e *Yuyachkani* junto as coisas, objetos, materiais e materialidades dispõe um chamado a (re)alocar e (re)imaginar nossas tarefas sensíveis com o mundo e as coisas-do-mundo mais-que-humanas.

Referências

CORREA, A. 1 vídeo (93 minutos). **La Rebelión de los Objetos**. 2009.

DA SILVA, D. F. **Sobre diferença sem separabilidade**. Texto para o catálogo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo, "Incerteza viva", 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva Acesso em: 5 de abril de 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DIÉGUEZ, I. (2014). DESMONTAGEM CÊNICA. **Revista Rascunhos** - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, 1(1). <https://doi.org/10.14393/RR-v1n1a2014-01>

GROTOWSKI, J. **Sobre o Método das Ações Físicas**. Palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html Acesso em: 20 de maio de 2020.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

KOPYTOFF, I. **La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como processo**. In: Arjun Appadurai (ed.). *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

STALYBRASS, P. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor / tradução de Tomaz Tadeu**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

ZAPATA, M. R. **Sobre vivir en grupo**. Teatro e Storia – Rivista di studi teatrali. n. s. 35-2014. <http://www.teatroestoria.it/pdf/35/35-19-rubio.pdf>

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publicado em abril de 2021.